ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

3

ЈАНУАРИ — ФЕВРУАРИ

1978

ОД СОДРЖИНАТА

Ристо Стефановски — **ЗА СОСТОЈБАТА И ПЕРСПЕКТИВИТЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СРМ**

РЕПЕРТОАР НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА ЗА 1978 г.

Душан Наумовски — **ДА ГО ПРЕСКОКНЕМЕ ВРЕМЕТО ЗА ПЛАЧЕЊЕ**

Иван Ивановски — **МАКЕДОНСКИТЕ ТЕАТРИ НА РЕПУБЛИЧКИТЕ ДРАМСКИ ФЕСТИВАЛИ ВО НАШАТА ЗЕМЈА**

Слободан Унковски — **ЗА ПОГОЛЕМО РАЗДВИЖУВАЊЕ ВО ПРОДУКЦИЈАТА НА ДТС**

Мето Јовановски — **РАЗМИСЛУВАЊЕ ЗА АРТИСТОТ**

Коле Ангеловски — **ЗОШТО „ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ“? И ШТО СО НЕГО**

ПОЛСКИОТ ПЕЧАТ ЗА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Драмски театар — Скопје

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

БРОЈ 3

ЈАНУАРИ—ФЕВРУАРИ 1978

СКОПЈЕ

Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ
За издавачот: РИСТО СТЕФАНОВСКИ
Подготвува: ВИТОМИР МИТЕВСКИ

Соработници во овој број:

Коле АНГЕЛОВСКИ
Иван ИВАНОВСКИ
Мето ЈОВАНОВСКИ
Душан НАУМОВСКИ
Наум ПАНОВСКИ
Слободан УНКОВСКИ

Нацрт на корицата: Нико ТОЗИ

[illegible]
РЗ ФДУ — Скопје

ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК излегува на два месеци освен јули и август

Цена на еден број 10 дин.

Адреса: Драмски театар Скопје
Шекспирова 15

Телефон: 250-005
250-006

Жиро-сметка: 40100-603-149

Печати: Печатница при Центарот за професионална рехабилитација Скопје

СОДРЖИНА

Стр. 3

Ристо Стефановски

ЗА СОСТОЈБАТА И ПЕРСПЕКТИВИТЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

Стр. 11

РЕПЕРТОАР НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА ЗА 1978 г.

Стр. 13

Душан Наумовски

ДА ГО ПРЕСКОКНЕМЕ ВРЕМЕТО ЗА ПЛАЧЕЊЕ

Стр. 16

Иван Ивановски

МАКЕДОНСКИТЕ ТЕАТРИ НА РЕПУБЛИЧКИТЕ ДРАМСКИ ФЕСТИВАЛИ ВО НАШАТА ЗЕМЈА

Стр. 18

Слободан Унковски

ЗА ПОГОЛЕМО РАЗДВИЖУВАЊЕ ВО ПРОДУКЦИЈАТА НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Стр. 19

Мето Јовановски

ЕДНО РАЗМИСЛУВАЊЕ ЗА АРТИСТОТ

Стр. 20

ОД КОДЕКСОТ . . .

Стр. 20

ГРОТОВСКИ

ЗА „УМЕТНИЧКАТА ЕТИКА“

Стр. 22

ЏО ЧАЈКИН

ПРИСУСТВО НА СЦЕНА

Стр. 24

ЌЕ ОСТАНАТ ВО НАШЕТО СЕЌАВАЊЕ . . .

Стр. 26

ХРОНИКА НА ДТС

Стр. 27

Коле Ангеловски

ЗОШТО „ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ“ И ШТО СО НЕГО

Стр. 27

ПОЛСКИОТ ПЕЧАТ ЗА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

За состојбата и перспективите на театрите во СР Македонија

пишува

Ристо СТЕФАНОВСКИ

(Текстот беше прочитан на Советувањето за проблемите на театарот одржано на 11. IV. 1978 год. во Републичката конференција на ССРНМ)

Состојбата и степенот на развиеноста на театарските организации во СР Македонија во дадениот миг, се условени од неколку чинители. Секоја од нив поодделно, а и сите заедно, имаат специфично значење. Меѓутоа, гледани низ континуиран процес, тие се во најтесна врска главно со:

— придонесот на НОВ и Социјалистичката револуција за полетен подем на културата во најшироко значење на зборот, а во тие рамки и на театарскиот живот во периодот по ослободувањето, благодарејќи на што дојде до развој не само на македонскиот, туку истовремено и на албанскиот и турскиот сценско-уметнички живот;

— создавањето и развивањето на организираниот театарски живот во нашата Република, по ослободувањето на земјата, што придонесе и во театрите да дојдат до израз општите концепции на нашата култура и воопшто на нашите историски, општествено-економски, самоуправни и др. определби и ориентации;

— развој на мрежата на професионалните театарски куќи во СР Македонија, што ја сочинуваат следните осум театри:

1. Македонскиот народен театар — Скопје (130 / 40.000)[1];
2. Драмски театар — Скопје (230 / 60.000);
3. Театар на народностите (со драма на албански и турски јазик) — Скопје (200 / 30.000);
4. Народен театар — Битола (140 / 31.000);
5. Народен театар — Прилеп (100 / 20.000);
6. Народен театар — Куманово (150 / 45.000);
7. Народен театар — Струмица (110 / 26.000) и
8. Народен театар — Штип (80 / 13.000).

Овие театри се репертоарни. Тие имаат постојани професионални ансамбли, а нивната внатрешна организација речиси воопшто не се разликува од организационата поставеност на било кој друг театар во СФР Југославија (чија организациона поставеност е заснована во Европа уште во минатиот век).

Она што посебно ги карактеризира театрите во СФР Југославија па според тоа и во нашата Република, е нивната организираност во основни организации на здружен труд врз самоуправни принципи. Благодарејќи на тоа, во нив релативно се развиени самоуправните односи. Меѓутоа, поради недостатно изградените инструменти со кои се реализира слободната размена на трудот (што се врши преку СИЗ-овите за култура) некои суштински прашања не се во целост решени. А театрите дејствуваат и живеат главно од приходите остварени во слободната размена на трудот, а делумно и од стекнатите средства во рамките на основните и дополнителните дејности, со кои самостојно располагаат во духот на одредбите на Законот на здружениот труд, Општествениот договор, групацискатa самоуправна спогодба и своите самоуправни акти.

Земајќи ја во предвид специфичноста на историскиот развиток на македонскиот народ и народностите што живеат со него на територијата на СР Македонија, а посебно развитокот на македонскиот јазик и култура (како посебен јазик на автохтона култура), може да се

[1]) Првиот број во заградата го означува бројот на претставите, а вториот број на посетителите во 1977. Напоменуваме дека податоците се земени од неофицијални извори.

констатира дека е постигнат висок степен на театарската уметност. Непосредно со тоа е постигнат и соодветен подем на драмската книжевност. Овие постигања се во толку позначајни бидејќи резултираат како дострели во еден релативно краток временски период, што опфаќа нешто повеќе од три децении слободен творечки живот во СР Македонија.

Посебно поглавје во развитокот на културата односно на театарската уметност, претставува создавањето и изградувањето на уметничките кадри за потребите на театарските куќи. Иако периодот на првата етапа во создавањето на високоуметнички кадри (артисти, режисери, музичари, сценографи, костимографи и др.) е завршена, таа заслужува да биде посебно одбележана како стожерна во развојот на театарската уметност. Во текот на таа етапа се одеше на учење, приучување и сл. на академиите за театар, филм и телевизија во Белград, Загреб, Љубљана и Софија. Со овие кадри беше развиена значителна уметничка активност и тоа не само во театрите, туку и во други сродни медиуми какви што се филмот, радиото, телевизијата и т. н.

Благодарејќи на ова школување, квалификационата структура на уметничките кадри за релативно кусо време беше доведена на завидно ниво речиси во сите театарски куќи во Републиката. Се разбира дека ваквата уметничка оспособеност на ансамблите претставуваше предуслов за натамошниот развиток на театарската уметност кај нас. Тоа во исто време беше гаранција за постигање на повисоки уметнички дострели на филмот, радиото и телевизијата, како масовни медиуми за ширење на националната култура, за натамошна афирмација на македонскиот јазик и јазиците на народностите на СРМ.

Втората етапа во оваа насока се карактеризира со усилени напори за оспособување на уметничките кадри во нашата Република. Овој процес се отвори со основањето на Одделот за драмски актери при Музичката академија во Скопје.

Материјалната положба на театрите во нашата република, во еден збор кажано, е незавидна. Поради тоа често пати се оневозможени посериозните зафати на уметнички план.

Оваа состојба дејствува истовремено и дестимулативно, нарочно во однос на уметничкото творештво. Самите пак недоволно изградени мерила и критериуми за вреднување на трудот и резултатите од трудот ја стават под сериозен прашалник оправданоста на сегашното наградување. Во распределбата на личните доходи вкоренети се наследените „критериуми“ за вреднување на овој вид дејност кои во многу нешто отстапуваат од самоуправниот принцип на распределбата според трудот и резултатите на трудот. Во театарските куќи, како ретко во некоја друга организација од општествен карактер, се среќава појавата наградувањето да се врши според елитистички концепции, „заслуги“ и сл.

Развивајќи се по сопствени патишта, а во исто време богато користејќи ги искуствата на најразвиените театарски куќи во СФР Југославија (на Народното позориште од Белград, на Хрватското народно казалиште од Загреб и др.), театрите во Скопје и Републиката напоредно покрај самостојно трасирање на уметничките патишта презедоа многу нешта и од нивниот начини на живот и работа, како и од нивната внатрешна организација, се разбира, модифицирајќи ги според своите прилики и услови. Со тоа автоматски беше преземена и организацијата на трудот, планирањето на дејности и нејзиниот обем, на рекламата и пропагандата (односно на привлекувањето на публиката во театрите, па според тоа и самиот однос кон корисниците на театарските услуги, т. е. кон публиката) и др.

Една од негативните карактеристики на нашите театри во сегашниот миг, е автархичност; Високиот степен на завтореноста и вчаурeноста во своите рамки. Тоа е чудна појава инспирирана од тесноградост и саможивност.

Неа ја поттикнува и самозадоволството, што честопати се јавува без суштински повод. Овие одлики се уште понеодрживи кога се знае дека театрите, согласно својата основна дејност и целите што треба да ги остваруваат, се упатени на една извонредно широка соработка, на заемност, на меѓусебно надополнување и вложување на заеднички напори за надминување на слабостите и поттикнување на уметничкиот труд на повисоко развојно стапало.

Општата положба уште повеќе се влошува поради низа нерешени односи на релацијата театар и другите сродни медиуми, односно филмот, радиото и телевизијата. Од досегашниот увид во нивните меѓусебни односи воопшто не може да се биде задоволен. Тоа е уште позагрижувачко бидејќи овие односи не ветуваат брзо надминување.

Учеството на членовите на театрите во програмите на филмот, радиото и телевизијата, не е регулирано со никаков договор. Тоа се еден вид приватни аранжмани во кои се доминантни само нивните интереси. Затоа „соработката“ на театарските работници со нив, не е ослободена од наемен однос кон трудот. Всушност, станува збор за индивидуално задоволување

на материјалните потреби на театарските работници. Но, со ваквото нивно ангажирање се запоставува основната дејност во нивните матични куќи. Последиците од тоа честопати се фатални бидејќи театарските уметници ангажирани од филмот, радиото или телевизијата ги подредуваат сите свои обврски кон нив, не водејќи сметка за реализирање на програмата во сопствената куќа, за нејзиниот просперитет и подем. Тие едноставно сакаат да ја верифицираат тезата дека трудот во матичната куќа, во куќата со која се наоѓаат во постојан работен однос и во која ги остваруваат своите самоуправни и др. права, пензискиот стаж, социјалното осигурување и сл., е спорадичен. На тој начин, колку тоа да изгледа чудно, некои протагонисти на овие тези се наоѓаат повеќе формално на списоците за исплата на лични доходи, односно личниот доход во матичната куќа го примаат како некој вид „апанажа". Ваквата положба, истовремено, остава негативни траги и во други насоки. Меѓу другото ја слаби работната дисциплина, го девалвира предвидениот минимум на работно време и сл. Иако овој феномен не е достатно проучен, изнесените согледувања не можат многу да отстапат од реалната оценка. Битно е дека самоиницијативната соработка меѓу театарските работници и филмот, радиото и телевизијата, поради дезавуирање правата на театрите како самостојни и самоуправни основни организации на здружениот труд, им нанесува големи штети на театрите.

Меѓутоа, треба да се подвлече во интерес на вистината, дека оваа соработка има и друга страна. Учеството на театарските работници во споменатите медиуми, ја потврдува нивната уметничка зрелост, нивната универзалност, нивната креативна способност и сл. Тоа е неспорно повеќе одошто позитивно. Точно оваа констатација наложува прашањето на ваков вид соработка да произлезе како резултат на заемно договарање меѓу театрите од една страна и сите други медиуми што ги користат услугите на театарските работници од друга страна, по пат на еден прецизно формулиран самоуправен акт што ќе ја регулира во целост оваа проблематика на општо задоволство на театрите, театарските уметници и др. медиуми каде се реализира нивниот уметнички труд.

Што се однесува до театарските згради и сценската техника, тие се наоѓаат во релативно добра положба. Познато е дека без задоволување на овие постулати, и најдобар уметнички ансамбл мора да потфрла во работата. Меѓутоа, зградите на театрите во внатрешноста на Републиката не се и најсоодветни. Без оглед на тоа, сепак може да се рече, дека во нив постојат елементарни услови за изведување на уметничката активност. Тоа не ја исклучува потребата од вложување на нови напори просторното прашање на театрите постојано да се подобрува. Во оваа насока состојбата треба да се подобри наскоро во Битола, каде во рамките на Домот на културата ќе биде сместен и Народниот театар. Не е за потценување и извршеното реновирање на театарските згради во Струмица, Штип и Прилеп.

Кога се зборува за театарските згради бездруго треба да се истакне извонредниот успех постигнат во оваа насока во Скопје. Ретко кој град во земјата доживува толку динамична градба за оваа намена. Оттаму, со сигурност може да се истакне дека просторниот предуслов на скопските театри е решен на повеќе одошто задоволителен начин. Тој овозможува благовремено и непречено реализирање на уметничките задачи во оптимални рамки, бидејќи овие згради се наменски, односно проектирани и изведени исклучиво за потребите на театрите. Со изградбата на театарско-оперско-балетскиот комплекс во Скопје, главниот град во нашата Република го решава овој проблем на најдобар можен начин во југословенски рамки.

Кога станува збор за публиката, театрите во нашата Република, општо земено, можат да бидат мошне задоволни. Нејзините посети се во постојан благ пораст. Овој растеж на публиката, меѓутоа, не резултира само од полетниот развој на градовите, туку пред се од постојаното зголемување на културните навики, од растежот на стандардот и воопшто од всекупниот подем.

Театрите веќе не се привилегија на одреден број гледачи. Тие станаа привлечни за целокупното население, без оглед на возраст, пол и образование. На тој начин дејноста на театрите е поопштествена во максимални рамки.

Неспорно е дека Скопје, како најразвиен театарски центар во Републиката, има свое влијание не само врз театарскиот живот во другите наши градови туку и пошироко. Неговото влијание е присутно во југословенски рамки (Стериино позорје и др.), а во одредени мигови и на меѓународен план. Театарскиот живот во Скопје особено е значаен за развојот на сценската уметност во внатрешноста на Републиката. На нивните извориштa, со оглед на концентрацијата на истакнати драмски и други уметници, не мал број уметници црпеа искуство, поуки и инспирации. Тоа зборува дека резултатите, дејноста и воопшто трудот на театрите од Скопје позитивно се рефлектира врз театарската култура во помалите градови, а посебно врз аматерскиот театарски живот во Републиката.

* * *

Овие синтетизирани укажувања за општите движења и постигања на театрите во нашата Република, недвосмислено зборуваат дека и покрај многу негативности е создадена основа за натамошен развој на театарската уметност во СР Македонија. Оттаму, перспективите за идниот развој на театрите не се песимистички, особено ако во нивната работа се поведе смтека за надминување на уочените слабости и решавање главно на следните прашања и проблеми:

1. Да се преземат соодветни мерки идејнополитичките и театарските основи за развиток на вистинската и класно определена самоуправна култура, содржани во Уставот и Конгресните резолуции на Сојузот на комунистите и другите документи, што поскоро да станат основна ориентација во работата на театарот, нивна суштина и база за творечките настојувања.

2. Културните дејности во практика да се репродуцираат на исти општествено-економски основи, на кои се репродуцира и другиот здружен труд. А тоа значи слободна размена на трудот и изедначување на општествено-економска положба на театарските работници со работниците во други организации на здружен труд во другите дејности. Со тоа ќе се елиминираат мислењата дека на културата некој и „доделува" средства, дека ја „издржава", „финансира" и т. н. Во иднина, според тоа, треба да се овозможи размената на трудот помеѓу културата и корисниците на нејзините услуги да се воспоставува преку понепосредни трансмисии, рамноправно и по пат на попрецизирано самоуправно договарање во рамките на СИЗ-овите. Тоа е пат кој го обезбедува надминувањето на бирократско-технократските и етатистичките односи во стекнување на средства за репродукција на културните дејности.

3. Со формирањето на интересните заедници за култура, направен е првиот значаен чекор во организирање, остварување и слободно разменување на трудот помеѓу работниците во културните дејности и работниците во другите области на здружениот труд. Меѓутоа, практиката налага да се работи врз нивно продлабочување врз основа на усвоените самоуправни принципи, борејќи се против евентуалните опасности, да не се изродат во административни дистрибутери.

4. За организационите определби на скопските и другите македонски театри се зборува инцидентно со години. Оваа дискусија се актуелизира во определени моменти, особено во време кога театрите преживуваат извесни кризи, главно од финансиска природа, потоа да биде заборавена по решавањето на материјалните проблеми. Ова прашање е од актуелен карактер и заслужува полно внимание. Тука не е збор за евентуални заштеди, туку за една суштинска потреба во врска со поврзувањето на работните организации што имаат слични или истоветни интереси. Во Скопје на пример денес, постојат четири драмски ансамбли, еден оперски и еден балетски. Се поставува прашањето дали е можна извесна интеграција на овие ансамбли, можеби не целосна, да речеме делумна, во која ќе се опфати пред се административното раководење; обединувањето — интегрирањето на производните капацитети — работилниците, превозниот парк; пропагандниот апарат и други технички услуги и тн. Една подлабока анализа ќе овозможи ова прашање да се согледа поцелосно, а изнаоѓањето на заеднички решенија, несомнено може да биде од корист на сите театри.

5. Едно од основните прашања што создаваше големи главоболки во минатото, и што сериозно влијаеше врз производните процеси на театарот — е нерешеното прашање на односот: театар — РТВ — филм. Во минатото беа правени напори за решаавње на овој акутен проблем, но речиси ништо не беше направено. Ситуацијата од ден на ден станува се посложена, така што сме сведоци на потполна парализа на работата на театрите поради снимање на некој филм, или работа на РТВ. Се чини дека апсолутно е потребно, и тоа што поскоро, помеѓу овие институции да дојде до дијалог, до поврзување и склучување на договори во кои ќе доминира прашањето за заедничко планирање и програмска ориентација.

6. Театарот својата дејност ја остварува соработувајќи со бројни установи и институции. За правилен, посигурен и поорганизиран начин на соработка, се чини дека е неопходно пообемно да се користи системот на самоуправното договарање. Во таа насока театрите треба да извршат соодветни анализи на својата дејност и да бидат иницијатори на овој вид соработка, што ќе овозможи синхронизирање на работата и постигнување на поголеми ефекти во производните процеси и во работата на самиот театар. Со потпишувањето на самоуправни договори со заинтересираните установи и организации, ќе откриеме неочекувани можности за подобрување на работата и организацијата на театарот.

7. Прашањето на кадарот, неговата структура, а посебно на високоуметничкиот кадар, е првостепено прашање од чие решавање ќе зависи натамошниот развиток на театрите во Скопје и во другите градови на СР Македонија. Но денешната квалификациона структура на кад-

рите во внатрешноста на Републиката се уште не задоволува. Исто така, загрижува и слабиот интерес за проучување на прашањето за организација на театарот, за научно-истражувачката работа и сл. За решавање на овие прашања потребно е посебно да се заинтересираат и стипендираат млади луѓе кои имаат определени афинитети. А тоа најдобро можат да го извршат самите театри, под претпоставка опстојно да ја разгледаат акутната потреба за определени кадровски профили. Што се однесува до уметничките кадри (артисти и режисери) се чини дека е потребно да се преземе следното:

а) денешниот Отсек за драмски уметници при Музичката академија да се осамостои во Театарска академија;

б) завршените студенти на Театарската академија (да се усвои таков став) да не можат да добијат диплома на свршени студенти без претходно да проведат најмалку две години практична работа во театрите во внатрешноста; и

в) при Театарската академија во Скопје да се формира Отсек за артисти на Театарот на народностите на албански и турски јазик.

8. Организацијата на работите во македонските театри сеуште е оптоварена од заостанати, надживеани форми. Поради тоа во театрите немаме достатен број на стручни лица, или пак таа работа претежно ја вршат луѓе од други професии. Зголемените работни обврски бараат за организацијата на театрите и во нивните технички и оперативни служби да бидат ангажирани стручни лица. Додека од една страна расте бројот на високообразовани уметници, техничкиот кадар се запоставува. Тоа е една од причините за сериозните кризи во работата со силен негативен одраз како врз ритмот на работата така и врз финалните производи. Затоа е неопходно оваа кадровска диспропорција што поскоро да се надмине.

9. Македонските театри се главно репертоарни театри. Во минатото имаше обиди за изнаоѓање на нови форми на организација и репертоар (Естрада 59, „Голтари“) но тие згаснаа мошне брзо. И во самите театри имаше обиди да се започне со нови форми на работа, но и тие згаснаа уште на почетокот. Како желба кон нови патишта останаа само Малата сцена на МНТ и Драмскиот театар. Според тоа, ако се дојде до извесни интеграциони потфати на планот на уметничката соработка, ќе се создадат објективни услови и можности уметничкиот потнеципал да се ориентира за проекти врз база на уметничките афинитети, со цел да се изнајдат нови форми на организација и реализација на поодделни претстави, што се заедно ќе овозможи побогат театарски живот и порационално користење на творечките капацитети. Впрочем, тоа со полно право го очекува нашата културна јавност.

Заедницата е заинтересирана, освен тоа, уште поинтензивно да ја стимулира работата на драмските групи и ансамбли, што работаат на аматерска основа, бидејќи во нив постојат можности за експериментирање на сите пунктови (репертоарски, организациони, уметнички и др.), без големи ризици („Голтари“ — Скопје, „Виница 71“ — Виница, Мала сцена — Титов Велес, Аматерски театар Гевгелија и тн.).

10. Излез од затвореноста или поточно речено полузатвореност е еден од предусловите, на театрите во Републиката да им овозможи уште поинтензивен развиток и афирмација. Факт е дека досегашната соработка меѓу театрите во Републиката не задоволува. Иако постојат извесни објективни тешкотии што го предизвикуваат тоа се чини дека театрите не вложија соодветни напори да се ослободат од субјективните слабости во оваа насока. Повеќе или помалку тоа може да се каже и за меѓурепубличката, а исто и за меѓународната соработка. Сè се одвиваше инцидентно, без систем, без план. Ако се сака плодна соработка, тогаш е потребна поголема активност како на театарските заедници тука и на сите организации и форуми кои се занимаваат со оваа проблематика, почнувајќи од општинските собранија преку секретаријатот за култура и неговите комисии се до Заедницата на професионалните театри на Југославија.

За решавање на овој проблем, се чини, дека првенствено треба да се активира соработката помеѓу скопските театри, а потоа и помеѓу театрите од Републиката. Поактивни дејствувања во оваа насока не се само потреба, туку и должност на сите театарски куќи. Од една поорганизирана соработка може да се очекува многустрана корист, како за самите театри така и за општествената заедница во целина.

11. Натамошниот развој на театарот речиси е неможен без поинтизивен развиток на сопствена драмска книжевност. Проблем на домашната драматургија, проблемот на стимулирање на домашниот автор и проблемот на изнаоѓање на се понови форми на соработка на реализација театар-автор, е мошне актуелен. Во овој правец се правени извесни напори и се постигнати извесни резултати. Но, и на овој план недостасува систем на соработка.

Ако се ослободиме од објективни тешкотии (недостиг на средства што овозможуваат финансирање на институцијата на конкурс), се поставува прашањето дали до крај се искористени преостанатите можности. Практиката пот-

врди дека средствата (колку и да се битни), сепак не се секогаш пресудни во решавање на овој проблем.

Причините што ја успоруваат оваа дејност лежат во извесни антигонизми, врз основа на преценувањето на сопствените и потценување туѓите вредности. При решавањето на овој проблем треба да се размислува за формирање на посебен фонд за стимулирање на домашната драма, за стимулирање на режисери кои ќе вложуваат напори во изнаоѓањето на нови текстови и, на крајот, за стимулирање на самите театри кои вложуваат посебни напори во афирмирањето на домашната драматургија.

Авторите преку своите здруженија, од друга страна, треба да покажат поголемо интересирање и разбирање на проблемите и тешкотиите на театрите, со настојување да ја продлабочуваат соработката да се изнаоѓат најдобри начини за решавање на овој проблем.

Здружението на драмските уметници, Друштвото на писателите, интересните заедници па и самите театри, ако се запознаат добро со потребите од домашни текстови, можат многу да сторат.

12. Посебен проблем е недостигот на служба за документација во театрите. На ова подрачје ситуацијата е мошне незавидна. Истражувачката дејност (ако се исклучат некои поединци) крајно е запоставена. Театрите по навика, поради недостиг на средства, целосно го заобиколуваат овој извонредно важен сектор на творечката работа, што ни е апсолутно потребен.

Нашите театри не располагаат со средена документација за сопствениот развој и постоење. Доколку пак ја имаат, таа е сосема несредена и необработена. Едноставно, документацијата од извонредна историска важност или е расфрлана по канцеларииите, или се наоѓа кај поединци, или е, што е најтрагично, изгубена или уништена. Ваква ситуација се разбира, ќе создаде големи тешкотии при обидот да се напише историјата на нашиот театар, како и на оние кои ќе се занимаваат со истражувачка работа и со теоретски прашања за нашиот театар. Поради тоа е потребно веданш и неодложно, на ова прашање да му се посвети најсериозно внимание, односно да се пристапи кон организирање на служба за документација во која ќе се собира и обработува се она што може да биде важно за историјата на театарот. Во оваа насока е неопходно да се организира поголема соработка со сите оние кои се занимаваат со истражувачка работа и воопшто со прашањата и проблемите од теоријата на театарот. На тој начин ќе се привлечат за постојани соработници на театарот. Ваквите приоди се единствена гаранција, напоредно со развитокот на театарот да се развива и истражувачката и научно-истражувачката работа и теотертската мисла во врска со овој вид на уметничко творештво.

13. Сериозен недостаток во работата на нашите театри, исто така, е немањето на сопствено списание, во кое ќе бидат третирани проблемите на театарот и театарскиот живот во Скопје и Републиката. Во педесетите години, драмата на МНТ започна со издавањето на списанието „Театар", но тоа после извесно време прекрати да излегува. Тука не е во прашање недостиг на кадар и средства, туку недостаток на соработка, што посебно се одрази на овој план. И покрај тоа што со години се зборува за ваква потреба — списание нема, освен Гласникот на Драмскиот театар, што се појави пред извесно време. Излез од оваа ситуација и решавање на ова прашање треба да се бара пред се во соработка на сите театри кои од свои средства можат да го дотираат излегувањето на ваквото списание со уверение дека и општествената заедница ќе ја поздрави и помогне оваа иницијатива. Здружението на драмските уметници, исто така, може да одигра важна улога во решавањето на ова прашање, ако на пример ја превземе улогата на основач на вакво списание.

14. Развивањето на издавачката дејност во врска со театарската проблематика (драми, преводи, научни трудови, архивистика, документација, есеи и тн.) е во голем застој. Списанието „Културен живот", кое во прилогот на секој свој број донесува и по една оригинална или преведена драма, е недостатно. Исклучоци има, но тие се ретки. Се случуваат главно по повод на определени јубилеи, а последниве години се печатени делата на Коле Чашуле, Васил Иљоски, Томе Арсовски, Бранко Пендовски и други. Што се однесува до другите трудови на полето на театарот, тие се пред се резултати на иницијативата на авторите и разбирање на некоја издавачка куќа.

Од оваа ситуација — недостатно печатење на оригинални драми и преводи, најсериозни последици чувствуваат театрите од внатрешноста, а уште повеќе драмските аматерски ансамбли. Бидејќи речиси за решавање на сите прашања се истакнува проблемот на недостиг на средства, упатно е да се пристапи кон издавање на поевтини едиции на драмската литература под покровителство, меценство на поголеми организации на здружен труд. Тоа може да се одвива и преку евентуални сервиси за театарски услуги, за кои се чувствува вонредна потреба, а може да се формира во согласност на сите професионални и аматерски организации. Независно по кој пат ќе се тргне потребно е

со заеднички сили да се обезбеди поинтензивно развивање на издавачката дејност што ќе ја помогне работата на театрите и аматерските групи.

15. Перспективите на развојот на театарот во Македонија бара натамошно подигање на нивото на претставите и на уметничката дејност воопшто. Тоа може да се обезбеди пред се преку решавање на споменатите проблеми, кои не се ни малуброjни ни лесни, и преку потполна мобилизација на театарските заедници околу определена идејно-естетска програма. За да може тоа да се оствари потребни се натамошни заеднички напори на сите организирани сили, на општествената заедница; но, во исто време и ослободување на театрите и нивните членови од субјективните слабости што се напластуваа со години и што сериозно ја загрозуваа етиката на театарскиот работник.

Занимавањето со театарската уметност и непосредното творешко контактирање со современите гледачи не е можно ако субјектот е затруен со семожните гревови на малограѓанството, со асоцијални приоди и гледања. Во таа насока потребни се извесни преиспитувања на самите членови во театрите но и помош на општествено-политичките организации. Освен тоа без натамошно усовршување, стручно издигање и проширување на општата култура и посебно на марксистичката, не може да се замисли ликот на театарскиот творец. Преку совладување на сите споменати компоненти ќе се создаде база за натамошно подигање на нивото на нашите претстави, база за филтрирање на климата во нашите театарски куќи и обезбедување на нова творечка атмосфера, толку неопходна на нашата дејност.

16. И покрај тоа што во нашето општество е прокламиран принципот на распределба според трудот, во практиката на овој план мошне малку е сторено. Составувани се и се составуваат бројни правилници за распределба на личниот доход, но во повеќе случаи тие се сведуваат на модифициран вид на плата. Сеуште театрите се бараат за изнаоѓање ценатa на трудот и за посигурни критериуми во наградувањето според трудот и резултатите во трудот. Но, поради силното дејствување на субјективниот фактор, на овој пат има многу тешкотии што искрснуваат како формални причини наметнати од актерски „величини" групи, групации. Иако оваа дејност се пробива тешко со секој нов правилник театрите се доближуваат кон решавањето на овој клучен проблем. Во решавањето на ова прашање можат извонредно многу да помогнат самоуправните интересни заедници, особено преку изградување на јасни критериуми за вреднување на театарскиот труд. Поради ова, за решавањето на овој сериозен проблем е потребно да се преземе следново:

а) да се формираат републички, односно покраински а потоа и сојузна комисија, кои врз основа на веќе усвоените општи принципи ќе завземат единствен став во врска со изнаоѓање на трудот и критериумите за наградување на театарските работници од сите структури, што ќе послужи како појдовен материјал при изработка на дефинитивни самоуправни спогодби за наградување на театарските работници на Југославија.

б) во републичките, односно покраинските и сојузната комисија треба да се изберат претставници на театрите, на здруженијата на драмските уметници, на синдикалните организации и на Заедницата на театрите како и определен број на стручни лица: економисти, правници и тн.

Со формирање на единствен критериум за целата земја во никој случај не ќе се намали значењето и самостојноста на самоуправните органи, туку наспроти, ќе претставува голема помош на сите органи во совладувањето на присутните тешкотии со кои се борат при утврдувањето на критериумите. Со решавањето на ова битно прашање во работата на театарот, работните луѓе ќе се ослободат од некорисните маратонски дискусии пропратени со семожни судири; ќе се создаде сносна атмосфера за работата, ќе се овозможи посигурно планирање, програмирање и договарање со самоуправните интересни заедници. Сето ова заедно ќе овозможи творечките потенцијали на театарот да се ориентираат на суштинските, уметничките проблеми, од чие решавање во голема мера ќе зависи и перспективата на натамошниот развој на театарот во целина.

17. Општопознат е фактот дека значителен број театарски работници (широм земјата) голем дел од своите примања ги остваруваат вон театарот. За нив театарот е еден вид „плацдарм", или еден вид база за обезбедување на минимална сигурност сврзана со користење на определени бенефиции, пред се за здравствено и пензионо осигурување. Прашањето на зголемениот стандард овие уметници го решаваат вон театарот, на други, спорадични колосеци, а пред се на филмот, во радиото и на телевизијата и сл. Се разбира дека не е потребно посебно да се нагласува дека последици од тоа врз работата на театарот се повеќе одошто сериозни. За оваа појава во голема мера придонесе нерешеното прашање за наградувањето, финансиската несигурност на театарот и тн. но и елементи на сериозно на-

рушената театарска етика за кое веќе беше зборувано. Решавањето на ова прашање лежи пред се во организационо-материјалната стабилизација на театарската институција, во правилната расподелба според трудот, во правилното вреднување на уметничката дејност, но и во реактивирањето на определени принципи на театарската етика. Ако театарот како работна организација треба да биде основно место за работа и творештво на уметникот, а не сервис за нивно изнајмување (на телевизијата, филмот, радиото и др.) уметниците мораат што поскоро да се ослободат од честопати понижувачкиот статус поради нерешените материјални прашања, од оваа тешка мора, и тоа на начин кој ќе создаде услови за поцелосна нивна афирмација и афирмација на нивниот труд со правилно наградување на тој труд.

18. Честопати преокупирани со секојдневното решавање на конкретните проблеми се испушта од предвид долгорочното планско работење за комплексен развој на театарот во однос на техниката, кадарот, програмата, публиката и сл. Недостигот на долгорочното планирање и програмирање може во иднина да биде причина за сериозен застој на нашиот театар, а треба да се нагласи дека без такво планирање не е можно согледување на перспективата за натамошното работење и развиток.

Наша должност е на ова прашање да му посветиме поголемо внимание и заедно со другите општествени фактори да го поставиме на дневен ред. Без согледување на потребата од иднина, без визионерство, не може да се зборува за јасна перспектива и натамошен развој на театарот. А тоа може да се согледа единствено со долгорочно планирање и програмирање на сите потреби.

* * *

На крајот, треба да се истакне дека сегашната мрежа на театрите, акумулираното искуство, постојниот систем на работа, постигнатите резултати, младата генерација, новата публика, позитивните општествено-политички и економски и кадровски претпоставки — овозможуваат конципирање и реализација на далеку посовршено и уметнички поиздржано творештво во театрите. Перспективата се наоѓа во постојниот раст на стандардот на работникот, во потребата за натамошно културно издигање на работничката класа, во брзото ширење на училишниот систем и во се повисоката свест на работните луѓе. И натаму, перспективата се наоѓа во високата уметничка зрелост демонстрирана низ уметничките резултати постигнати последниве години на сцените на другите театри во СР Македонија.

Поорганизираното приоѓање кон овие проблеми и забрзувањето на конкретните чекори за нивното решавање, ќе овозможи театарот да го завземе она место во нашето општество што му припаѓа, а театарскиот работник со полно достоинство да стане вистински самоуправувач и творец во заедничките напори со другите работни луѓе во изградбата на поубава и посреќна иднина.

Репертоар на театрите во СР Македонија за 1978 г.

Со оглед на веќе објавените падатоци од предлог-програмите на театрите во СР Словенија и Белград, најлогично е да се свртиме кон нашите театри и да ги презентираме нивните реперторни планови за оваа година.

Најголем дел од овие податоци веќе беа поединечно објавени во нашиот дневен печат, но сметаме дека нивното објавување на едно место ќе придонесе да имаме целосен увид во она што се планира да се работи во театрите во нашата Република.

Врз основа на поранешното искуство, не мислиме дека се ќе биде како што е набележано, но барем ни останува можноста евентуално да го споредиме сега планираното со она што ќе биде остварено до крајот на годината.

Според предлог-програмите што скопските театри ги доставија до СИЗ на културата на градот

МАКЕДОНИСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР

Драмата
планира да ги подготви следните премиери:

1. ПАРТИЗАНСКИ ТЕАТАР од Живко Чинго
2. ЖИТОЉУБ од Коле Чашуле
3. АЛЕКСИЈАДА од Богомил Ѓузел
4. МИЗАНТРОП од Молиер
   или ОКОВАНИОТ ПРОМЕТЕЈ од Есхил

На Малата сцена ќе бидат прикажани премиерите:

5. ПЕЕЊЕТО ПРОДОЛЖУВА од П. Костов
6. СЦЕНСКИ ПОРТРЕТИ
7. СТРУШКИ ВЕЧЕРИ

Операта

1. КУЗМАН КАПИДАН од Т. Прокопиев
2. ПАЛЈАЧИ од Р. Леонкавало
3. БАЛ ПОД МАСКИ од Ѓ. Верди
4. СВАДБАТА НА ФИГАРО од А. Моцарт
5. ЛЕГЕНДА ЗА ТРИСТАН од Франи Мартин

Балетот

1. БАЛТЕПЕ од Т. Скаловски
2. СПАРТАК од А. Хачатуријан

ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ

Албанска драма

до крајот на оваа година премиерно ќе ги изведе претставните:

1. АНТИГОНА од Софокле
2. ЈЕЛЕНА ЧЕТКОВИЌ од Александар Поповиќ
3. НИТА од Ј. Релја
4. ПОЛИТИЧКА ВЕНЧАВКА од Фадил Хаџиќ
5. ЕНИ МЕНИ СЕНИ од Алена Востра

Турската драма

ги претставува премиерите:

1. ВОЈНИКОТ ФАЛБАЏИЈА од Плаут
2. ДАЛИ ПОСТОЕШЕ ИВАН ИВАНОВИЌ од Назим Хикмет
3. ХАСАНАГИНИЦА од Љубомир Симовиќ
4. БОШКО БУХА од Мирослав Беловиќ
5. УГУРСУЗ од Нејат Ибришимовиќ

ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

во текот на 1978 година планира премиерно да ги изведе:

1. РЕВИЗОР од Гоголь
2. БЕГАЛКА од Васил Иљоски
3. ЕДЕН ТЕКСТ ОД ДОМАШЕН АВТОР

На Малата сцена ги предвидува:

4. ТИГАР од Мјуриел Шизгал
5. БЕЗ ТРЕТИОТ од М. Беговиќ

На Младинско-детската сцена:

6. ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ од Чарлс и Мери Лемб

На Куклената сцена:

7. КРУШИ ДОЛУ, КРУШИ ГОРЕ од Ф. Пунтар

Театрите од внатрешноста на Републиката ги најавуваат следните премиери:

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

според изложениот предлог-репертоар ќе ги изведе премиерите:

1. СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ од Б. Нушиќ
   Режија: Љуба Милошевиќ
2. ЕМИГРАНТИ од С. Мрожек
   Режија: Љубиша Георгиевски
3. ЛАЗАРЕВО ПИСМО од Ж. Чинго
   Режија: Владимир Милчин
4. ОБИЧЕН ЧОВЕК од Л. Леонов
5. ХАЈДИ од Ј. Шпири
   Режија: Петар Стојковски

НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО

за оваа година планира изведување на премиерни претстави исклучиво врз основа на домашни текстови:

1. ПАТУВАЊЕ од Бранко Пендовски
2. ЧУК, ЧУК СТОЈАНЧЕ од Оливера Николова (пиеса за деца)
3. ПУСТИНА од Ѓорѓи Абаџиев (според истоимениот роман)
4. СКОК ПРЕКУ КОЖА од Томе Арсовски
5. ГРОФ МИЛИВОЈ од Ристо Крле

НАРОДЕН ТЕАТАР ПРИЛЕП

ги планира премиерите:

1. ЧОРБАЏИ ТЕОДОС од Васил Иљоски
2. АЛЕКСАНДРА од Томе Арсовски
3. СКОКАЛЧЕ од Блаже Алексовски (пиеса за деца)
4. МАНДРАГОЛА од Макијавели
5. МАНГИ ПИЈАТ ЧАЈ од Драгослав Михајловиќ

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

годинава ќе ги подготви:

1. ЗАЈАКОТ ФАЛБАЏИЈА од Сергеј Михалков
2. ИЛИНДЕН од група автори
3. СУД од Коле Чашуле
4. БОЛЕН ДОЈЧИН од Ѓорѓи Сталев
5. ВО ПЛЕВЕЛТА од Урош Ковачевиќ

Поради санирање на постојната зграда на Народниот театар од Струмица, управата на овој Театар не е во можност да ни пружи поблиски информации за репертоарот во оваа година.

Да го прескокнеме времето за плачење

пишува

Душан НАУМОВСКИ

По силата на правилникот на сараевскиот фестивал на малите и експерименталните сцени, во периодот на јануари и февруари бев соочен со еден проблем: Требаше од неколкуте пријавени претстави од Социјалистичка Република Македонија, да ги изберам и да му ги предложам на главниот селектор на фестивалот оние, за кои сметав дека се квалитетни и се во склад со естетските барања на фестивалот. Резултатот е познат. Од мојата предселекција која ги опфаќаше претставите „Големата вода" од Живко Чинго, во режија на Владимир Милчин, а во изведба на членовите на албанската Драма од Театарот на народностите, и „Непокор" од Бранко Пендовски на Драмскиот театар во Скопје, во режија на Љубиша Георгиевски.

Не сакам да навлегувам во мотивите и аргументите кои го наведоа селекторот Унковски да не одбере ниедна од предложените и не предложените претстави, ниту цел на овој напис е да реплицира со веќе дадените објаснувања зошто така постапил. Во врска со тоа би го спомнал само следното: Кон крајот на февруари во Сараево е одржан заеднички состанок на селекторите со советот на фестивалот, на кој селекторот Унковски го поднесе и го образложи предлогот на претставите што ги избра. Нашето присуство на тој состанок беше сведено на чиста формалност, зашто ниту еден од селекторите не можеше да има увид во вредноста на предложените или во невредноста на одбиените претстави. Идеата од таквото „советување" не доведе во упростена ситуација или да му веруваме, или да не му веруваме на главниот селектор и тоа — на слепо. Тој бесцелен, формален и тотално промашен состанок, го потврди моето мислење дека фестивалскиот репертоар треба да го составува само еден селектор, а не селекции и потселекции. Вака, целата наша функција се сведе на едноставно аминување, без право на конфронтација и изнесување на противпредлози и спротивставување, бидејќи, на тој состанок чинот веќе беше завршен. Така, само апсолутната доверба во изборот на главниот селектор единствено можеше да ни ја растовари совеста која како да не прашува: дали некоја од оние кои не беа земени предвид од македонскиот селектор, неможеше рамноправно да се понесе со претставите од другите републики и покраини и да влезе во крајниот предлог за репертоарот на сараевскиот фестивал? Инаку, освен тоа, ми се чини, ништо друго не ја мачи нашата театарска совест!

Но, самиот факт што немаме претстава на овој фестивал, ја чепна нашата театарска суета, не возбуди, не онерасположи и од преголемата љубов кон сопствениот — македонски театар, или од преголемото ценење на сопствените вредности, дрвјето и камењето, се добива впечаток, ги фрливме во погрешна насока. А тоа не е случај само оваа година.

Не беше тоа толку одамна и да се потсетиме. Минатата година републичката селекција не одбра ниту една претстава пријавена од скопските театри, а напротив, дури две претстави зеде предвид, ама, подготвени од ансамблите на таканаречените провинциски театри. Резултатите на таквата постапка подоцна во потполност ја потврдија нејзината исправност, но и тогаш, како и годинава, реакциите беа остри, безпоштедни — во смисла: кои се и какви се тие селекции кои се дрзнале да ги анулираат резултатите на така реномирани, со толку многу признанија и меѓународни успеси, театри? Тогаш, како и денес, се јавија некои подземни театарски „фактори" кои, веќе подолго време, смислено и плански влијаат на провидноста и густината на македонската театарска атмосфера. На жалост тоа го прават не со вистински и врвни претстави, ами повеќе со нарцисоидно себеистакнувачки и лично-заштитнички комбинаторики. Ова го спомнав само да се подсетиме и најдобро ќе е да ја оставиме на мира минатата година. Само годинашниве симптоми покажуваат дека за нас не важи правилото да се учиме на грешките и не ни е битна театарската иднина. Како да чувствуваме некакво, не знам само од каде извира, задоволство ако ги повториме истите грешки. Така, и оваа година кругот од прија-

вување на претстави, селекции и конечен избор, одново ни фрли пепел в очи за да не можеме да ги видиме одвоено и дрвјата и шумата.

Во крајна линија, испадна дека селекторот (или селекторите) е виновен што ни се такви претставите и што пријавениот број во оваа година, во однос на другите републики, беше занемарувачки. Така една одлука на селекторот, сега, кога ги сопревме емоциите и посмело вирнавме во долапчето на сопствената големина, го откривме основниот, по мое мислење најглавниот проблем — а тоа е: проблемот на правење на претставите, проблемот на репертоарната политика, проблемот на финансирањето на театрите, проблемот на кадрите во театрите од внатрешноста, проблемот на односот на театрите кон домашните автори, проблемот на отвореноста на професионалте театри, проблемот на театарските кланови, кланчиња и групации. И, сега ни останува уште да се сложиме кој проблем ни е подраг? Селекторскиот или оној компот од сите погоре споменати. Секако, илузорно е да се помисли дека со проблематичното редење на проблемите наполно се исцрпува нивната веројатна бројност, ниту пак се земени во преглед сите аспекти кои можат да откријат нови. Јас ќе се задржам само на некои. Но, пред тоа не ќе е лошо да го спомнам фактот, дека, на пример, минатата година ни една театарска куќа од Босна и Херцеговина немаше претстава на фестивалот во Сараево. Тоа би можело малку да не смири, да не утеши и да не потсети на тоа дека тие фамозни републички и покраински клучеви, не ги отвораат сите катанци. Ако не сакаме да бидеме премногу злобни и малициозни, овогодишниот македонски случај би можел да се земе како потврда од позитивната потреба на една таква објективна оценувачка практика. Некој би рекол: вистинска штета!

На сите нам добро ни е познато дека нашите театри се сиромашни. Сиромашни — во буквалната смисла на зборот. Но многупати, со таа сиромаштија се калкулира така што и тоа „богатство" од сиромаштија станува уште поголемо. Во нашите театри голем број актери, при тоа мислам во централните театри, ако така можат да се наречат скопските театри, млади и талентирани кадри, денгубат по театарските ходници и бифиња незафатени за роли или, во „среќен" случај им е фрлена некоја статистичка трошка. И не само младите! Има и од оние признатите, зрелите и врвните актери кои чекаат од година в година да добијат рола која, во друга средина, би ја добиле на време. На што се должи тоа? Едноставно, се подготвуваат незначително мал број претстави. Таквата практика се оправдува со маѓосаниот круг на релација: театри — интересни заедници за култура. Се тргнува од еднонасочната формула и шема. За колку ќе ми дадеш — толку ќе подготвам. Понекогаш таа шема праволиниски се формулира како финансирање на однапред поднесен план за работа. Сеедно, резултатот е ист. Се подготвуваат мал број претстави и многу актери и режисери долго време остануваат надвор од ролите што ги очекуваат, губејќи го така континуитетот на актерската кондиција. Има некои струки кои допуштаат неработа. Кај актерот неиграњето на сцената е трагично.

Потоа во практиката на подготвувањето на репертоарот на театрите воочена е една крајно непријатна аномалија. Не е никаква тајна дека денес пред самоуправните органи, голем дел од репертоарот се предлага според актерите кои заземаат клучни места во истите тие органи. Речено со театарски жаргон, на таков начин, полесно „поминуваат" проектите и покрај објавените рамковни репертоари.

Заборавена е онаа „стара и романтична" практика, режисерот да ја објави поделбата пред уметничкиот совет веднаш по изнесувањето на сопствената визија за претставата. Некои тоа денес или го заборавиле или намерно го прескокнуваат. Којзнае, можеби мислат дека е застарено!? Неодамна во еден разговор на телевизија еден пријател на уметноста искажа убава мисла. Ќе се обидам послободно да ја интерпретирам. Може, вели, лесно да се случи многу претставници на една одредена уметничка генерација од актери, режисери, писатели и други, неоправдано да поминат покрај уметноста, а да не добијат ни приближно прилика да се докажат себеси и да придонесат за нејзиното возвишување. Зар не е тоа трагично — бесцелно истрошена надеж и амбиција, често, без сопствена вина?

За таканаречените провинциски театри и да не зборуваме. Тие, сите по ред, прават повеќе од колку што, било кој од нас, може и да замисли и тоа под невозможни санитарно-хигиенски и просторни услови. Ужасно! И нивните надчовечки усилби не се достатни за пообилна бројна и квалитетна тетарска жетва, која голем дел од селекторските главоболија би ги премавнала. Значи, онаму каде што се очекува квалитет — таму недостасува квалитет, па според тоа и смалена е можноста за добра селекција.

Фестивалските пропозиции се јасни и прецизни и оние на Стериното позорје во Нови Сад и оние на Фестивалот на малите и експерименталните сцени во Сараево. На сите ни е јасно што е мала и експериментална сцена и зошто така се вика и сценатa и дотичниот фестивал. Но често кај нас се преоѓа преку тоа и со двојни пријави се појдува од онаа најмалограѓанска логика: Ако не таму — тогаш ваму. Главно, некаде ќе ме закачи и важ-

но е да имам представа на некои од овие два југословенски фестивали.

При тоа воопшто не се води сметка за степенот на експериментот, за театарските иновации во формата и содржината, и воопшто, за целокупната естетска структура на претставата. Така се случува претстава од голмата сцена да биде пријавена и на двата фестивала. А, впрочем, што е тоа мала сцена? Дали е тоа онаа каква што се негува во скопските театри? Многупати малата сцена во споменатите театри се сведува на инцидентни желби на некои режисери или, преку нив, се бара излез од некои репертоарски кризи на големите сцени. Со малата сцена управните тела на театрите ги симнуваат од вратот некои премногу „здодевни" и „натрапливи" режисери, како, ете им даваме да работат! Со тоа една генерација млади и способни режисери „нежно и безболно" се отстрануваат од големите сцени каде што би можеле да добијат поголеми просторни и финансиски услови за подготвување на претставите. Малите сцени, исто така, не располагаат со еден насочен репертоарски план, мислам, насочен во естетски естетско-експериментална смисла. На малите сцени царува инцидентот и случајноста и ако од тоа понекогаш се изроди добар плод, тогаш, тој вешто се претвора во, божем, однапред смислен репертоарски план.

Што се однесува пак до театрите од внатрешноста освен експеримент и не можат друго ни да прават. Самото нивно битисување на работ од бездната е еден голем експеримент и затоа тие не можат да бидат погодени од претходната забелешка дека театрите едни те исти представи ги пријавуваат за двата фестивала. Мислам дека тука егзистира еден друг вид проблем. И лично се уверив дека многу од тие театри не ги познаваат правилата за пријавување. Така, на пример, за фестивалот во Сараево не важи правилото претставата да биде изведена од фестивал до фестивал.

До колку една претстава го надживее своето специфично театарско време на живеење, а е експериментална и новаторска, таа може да биде пријавена за сараевскиот фестивал. Управите на тие театри изјавуваат дека не ги добиваат фестивалските циркулари во кои се објаснуваат правилата и пропозициите. Од друга страна, интересната заедница за култура го тврди спротивното. Кој знае каде гние вистината? Но, можеби тоа не е најбитно! Кај тие театри, или поточно меѓу ансамблот, постои еден вид фестивалски страв. Се претпоставува дека таму, на тие фамозни фестивалски тркалезни маси, се острат сатарите специјално за нив, дека ќе бидат пречекани на нож и дека нивните глави ќе паѓаат како гнили круши врз тркалезната маса. Можеби имаат право?! По тие фестивали обврзно „пустошат" фестиваломани-дискутанти, писатели, пропаднати режисери, пропаднати критичари — во секој случај нешто пропаднато. Или, се гневни млади луѓе кои се уште не почувствувале ни еден удар од чекан врз сопствената глава. Ретко кои од тие ансамбли кои пошле на фестивал ќе почувствуваат дека се отидени таму да ги разменат добрите искуства, да примат и да пренесат позитивни согледувања во работата под различни тетарски услови, со еден збор, да доживеат дел од театарската љубов. Затоа учеството на нашите театри од внатрешноста на тие фестивали мора да биде организирано и поткрепено па друри и по цена, таквата подготовката за присуството на фестивалот, вроди можност од несакано толкување.

Во нашиот театарски живот, со силата на (не) прилики, се наметна едно класифицирање на успешни и неуспешни, добри или лоши режисери, само по единствениот критериум дали нивните претстави, често или редовно, одат на фестивали. Ова прашање може директно да се поврзе со фестиваломаните — дискутанти и веќе во нашата театарска практика се создава еден тип на фестивалски погодни режисери. Само прашање е на денот кога таквиот тип на режисери ќе си го заземе доблесното место во театарската теорија. Тие режисери се, несомнено, вонсериски и нивниот талент не доаѓа во прашање. Но ми се чини дека и самата помисла на овој или на оној фестивал, безсвесната потрага по текстови од македонски автори кои условуваат пријавување на фестивалот во Нови Сад, борбата за нивната праизведба, тие режисери не можат да ги ослободат од притисокот на еден вид калкулација со селекциите и селекторите, а подоцна и со разноразните жирија, што во краен случај, ја намалува нивната креативна способност. Тие прават претстави за фестивали, а не театарски, прокламирани репертоари. Разликата во постапката е суштинска.

Но, ете годинава театрите беа малку повеќе „мрзеливи" и не пружија услови со поголема бројност да ги задоволуваат амбициите на тие режисери. А, се случија и некои други околности, така што многу малку можеме да пекаме над фактот што немаме претстава на фестивалот во Сараево. Навистина, ќе беше подобро да имаме една или две претстави на тој фестивал, место еден главен селектор. Сепак, не сме без ништо. Претставата на битолскиот народен театар „Време за пеење" е избрана за Стериините игри во Нови Сад. Потоа, еден наш режисер оди со своја претстава на фестивалот во Сараево, работена во театар надвор од Македонија. Значи, не сме тотално надвор од манифестециите на југословенскиот театар.

Време е да го прескокнеме — времето за плачење!

Македонските театри на републичките драмски фестивали во нашата земја

(извадок од подолг текст)

пишува

Иван ИВАНОВСКИ

Во календарот на драмските фестивали во Југославија влегуваат нешто повеќе од 15 традиционални театарски манифестации, односно смотри на професионалните театри од нашата земја и од странство, од кои најголемиот број од нив (10) се од републичко значење и претставуваат селекција на едногодишната продукција во поодделни републики и покраини.

СР Босна е Херцеговина во овој календар е застапена со два републички фестивала — едниот во Брчко **(Сусрети позоришта БиХ)** кој се одржува од 19 до 25 март секоја година и вториот во Јајце **(Позоришне игре БиХ),** што има натпреварувачки карактер и термин некаде кон крајот на театарската сезона, т.е. од 5 до 12 јуни.

Меѓу најмладите републички фестивали во нашата земја е оној во Славонски Брод, наречен **Сусрети казалишта Хрватске** (од 8 до 20 октомври). Овој фестивал е основан во 1974 год., и судејќи според огромниот салон во спомендомот „Ѓуро Салај", кој може да прими над 700 посетители и кој редовно на секоја фестивалска приредба е исполнет до последно место, тоа е фестивалска манифестација со најброен гледачки аудиториум во Југославија.

Како и Хрватска, така и Македонија има една единствена смотра на професионалните театри во Републиката. Тоа се **театарските игри „Војдан Чернодрински"** во Прилеп, основани од страна на драмските уметници на СРМ во 1965 год. и една година одложени (1975) поради адаптација и реконструкција на салонот на прилепскиот Народен театар, во кој се одржуваат Игрите.

За афирмација на националната драматургија и на актерската уметност од првостепено значење во СР Словенија се фестивалите **„Борштниково срећање"** во Марибор (од 21 до 30 октомври) и ревијата на словенечката драма под наслов **„Теден словенске драме"** во Крањ.

Да ја спомнам и занимливата театарска манифестација **„Горичко срећање малих одров"** во Нова Горица, организирана со цел да ја стимулира дејноста на малите и експерименталните сцени во Словенија, со повремени гостувања на камерни драмски состави од нашата земја и од странство, чие одржување е распределено во циклуси, односно во три различни период во текот на јануари секоја година (од 11—15, од 19—21 и од 25—28).

Традиционалните годишни смотри на театрите од СР Србија и АП Војводина **(Сусрет позоришта Србије „Јоаким Вуић" и Сусрет војвођанских позоришта),** за разлика од спомнатите фестивали во другите републики, секоја година го менуваат местото на одржување но исти остануваат нивните термини. Од 7—17 мај е терминот на фестивалот на професионалните театри од Војводина, додека Средбата на српските театри е фиксирана во временскиот период од 26 мај до 7 јуни. Пред неколку години СР Србија се здоби со уште една театарска манифестација **(Свечаности „Љубиша Јовановиќ" во Шабац)** на која од 23—28 октомври настапуваат ансамбли главно од Белград и од другите грдови на Србија и на која се доделува едно единствено признание и тоа за најдобро актерско остварување.

(Паѓа в очи дека единствена република и покраина во Југославија кои немаат свој традиционален театарски фестивал се Црна Гора и Косово).

На сите овие 10, односно 9 републички и покраински театарски фестивали, учеството на театрите од СР Македонија како гостин е повеќе отколку симболично. Поради непостоење на Заедница на професионалните театри од

нашата република, пандан на сличните асоцијации во другите републики, кои покрај другото, би се грижела за проширување и интензивирање на театарскиот живот и на меѓурепубличката соработка на театарски план (најдобар пример за неопходноста од постоење на една ваква институција е Заедницата на театрите на Босна и Херцеговина), поради недостиг на финансиски средства, но и поради отсуство на иницијативи за размена на драмски ансамбли, појавувањето на театарските ансамбли од нашата република на другите фестивали од републички карактер е сведено на минимум. Поинаку, се чини, и не е можно . . .

Затвореноста на театарските игри „В. Чернодрински" и на „Охридско лето", кон најосведочените театарски вредности во Југославија, односно непостоењето и на најмала соработка со постојните републички фестивали не можеше да не се рефлектира врз минимизираната размена на театарски пртестави. Колку за илустрација да спомнам дека во текот на 12-годишното постоење на Игрите во Прилеп не учествувал ниту еден ансамбал однадвор од нашата република, а во програмата на „Охридско лето" досега добиле термин само два ансамбла (Југословенско драмско позориште од Белград со претставата „Сократовата смрт" од Платон и Црногорското народно позориште од Титоград со драматизацијата на Његошевиот „Горски венец").

Единствено на Средбата на театрите од СР Србија — „Јоаким Вуиќ" досега учествувале две театарски куќи од нашата република. Првпат тоа беше во 1967 год. кога **Драмскиот театар** како гостин се појави на III-от фестивал во Ниш со **Нушиќевиот „Покојник"** (реж. Љубиша Георгиевски) и тоа непосредно по триумфот што оваа претстава го доживеа на Стериното позорје во Нови Сад, на кое, како што е познато, ја доби Стериината награда за најдобра претстава во целина.

Народниот театар од Куманово е единствен драмски состав од внатрешноста на нашата република што учествувал на Смотрата на српските театри — „Ј. Вуиќ". Неговото гостување на VI-от фестивал во Лесковац во 1970 год. со драмата **„Чекор до есента" од Томе Арсовски** (реж. Димитар Христов, к. г.) требаше да биде почеток на воспоставување соработка меѓу македонските и српските професионални театри која, за жал, подоцна не продолжи.

Како резултат на забележителните успеси, особено на Фестивалот на малите и експерименталните сцени на Југославија во Сараево, а потоа на Стериното позорје и на Дубровничките летни игри, дојде учеството на **битолскиот Народен театар** на театарската манифестација „Љубиша Јовановиќ" во Шабац во 1977 год., и тоа прв и единствен досега драмски ансамбл од СР Македонија што има настапено на споменатиов фестивал, чија фестивалска публика имаше можност да ја проследи **„Свадбата на Мара" од Владимир Костов,** во драматизација и режија на Љ. Георгиевски.

За поголемо раздвижување во продукцијата на ДТС

пишува: Слободан УНКОВСКИ

Бројот на претставите што Драмскиот театар ги подготвува од година до година се менува и што е особено важно, во последниве неколку години изразито се намалува. Нашите органи донесуваат решенија за бројот на претставите врз основа на она што го финансира СИЗ за културата на градот и така постојано се вртиме во круг и си ги префрламе вините едни на други, а не успеваме да ги раздвижиме артистите и режисерите, да не говориме дека не успеавме ниту да ја решиме и кадровската ситуација. Ако останеме на тоа да ги подготвиме, на пример годинава, само „Ревизор", „Бегалка" и уште еден проект, јасно е уште сега колку артисти би можеле да бидат ангажирани и што би донело тоа.

Што е она што би требало можеби да се направи:

1. Да се зголеми бројот на премиерите на вечерната сцена најмалку уште за една претстава.
2. Да се подготви блок од 3 до 5 помали проекти и со поинаков начин на мислење, што би се играле во некој простор во центар на градот. Тоа би било нашето „Студио" како би го нарекол Станиславски или нашиот втор ОЗТ.
   Ако е тоа потребно заради финансирањето, второто ОЗТ на Драмски театар може во почетокот да игра дела што би привлекле публика, иако мислам дека квалитетот секогаш ќе ја донесе.
3. Да се отвори работно место раководител на куклената сцена и да почне со редовна куклена продукција (макар за прво време полупрофесионално и по школи, ако не може поинаку).
4. Да се оформи сериозна дистрибутерска група за продавање на претставите. Ако е потребно заради спецификата на службата тоа работно место да остане и натаму упразнето, тогаш мислам дека треба да ангажираат луѓе (множина!) по договор.
5. Службата за пропаганда исто така е неопходно да се зајакне и од корен да го промени својот начин на делување. Да се помине исклучиво на пропаганда на телевизија и на радио како најраспространети средства за информирање.
6. Во Тетово и Титов Велес да се играат најмалку по две претстави месечно, како стални сцени.
7. Да се прифаќаат сите идеи што доаѓаат од надвор ако значат репертоарски осмислен потег и да не се чекаат да дојдат во готова фаза па потоа да се одлучува за нив. Да се одлучуваме по проекти на одредени групи, а не само по готови резултати.
8. Да се помине на петодневна работна недела со зголемени активности во работните дни (практично тоа би значело истовремено театарот да игра претстави секој ден освен понеделник).
   Недела во 11 ч. претстава за деца
   Сабота или среда претстава и во 15,30
   Проби пет пати неделно (освен недела и понеделник).
9. Објавување месечен репертоар во форма на печатен летак.
10. Собирање на сите надворешни соработници (на уметнички план) во форма на конференција или некоја друга пригодна форма, нивното консултирање за репертоарот и другите елементи на развој на театарот може само да ни ползува. Тоа, заедно со порачките на текстови е добар начин на развивање на врските со творците кои не се вработени во Театарот а со кои секојдневно се среќаваме било да се автори на текстови, режисери, сценографи или од некои други професии.

Изнесениве идеи не се нови, ама брзу ги забораваме.

Првото прашање што се наметнува по читањето на овие предлози е дека финансиските препреки не се невозможни, непремостливи. Но има работи што никогаш не ќе ги реализираме затоа што не сакаме, што не сме суштински заинтересирани. Мислам дека горниве предлози бараат повеќе ентузијазам и енергија а помалку пари кои во една осмислена и долгорочна политика можат и да се најдат. Бирајќи меѓу една анемија што полека не поклопува од сите страни на нашата активност, и живнување па и можеби ренесанса сврзана со ризик, мислам дека мора да се одбере ризикот зашто само тој во сегашнава ситуација на нашиот театар може да не оттргне од овој зимски сон што не навјасал.

Едно размислување за артистот

пишува:

Мето ЈОВАНОВСКИ

На еден од состаноците во Драмскиот театар артистот Мето Јовановски го изложи својот став за состојбата на театарот кај нас и артистот во него. Сметајќи го ова излагање секогаш актуелно, а нарочно во современиот миг, го објавуваме на овој простор, користејќи го како повод проблемот на артистот да го осветлиме од повеќе аспекти преку написите на Гротовски и Цо Чајкин. Кон ова додаваме и избор од Кодексот на СЗДУ на Југославија.

(Написот е донесен во разговорна форма која веруваме, ќе допринесе за неговата свежина и непосредност)

Сведоци сме на состојба во театарот кога претставите не само што не го одржуваат своето уметничко ниво во однос на премиерата туку и од претстава во претстава доживуваат се поголеми и поголеми падови.

Би рекле, комедиите публиката ги прифаќа, реагира и ги посетува, но тоа не мора да биде доказ дека претставата го оддржала своето ниво. Поголем број од актерите, повлечени од смеата на публиката постапно се претвораат во забавувчи а не уметници. Наместо тие на свој начин да влијаат врз публиката, публиката влијае врз нив, и тоа во негативна смисла — артистот се труди да забавува по секоја цена, се оддалечува од основната концепциска линија на претставата. Ние се залажуваме дека претставата оди, дека публиката ја прима, сметаме дека тоа е добра претстава, а се всушност се претвора во бесконечна просечност.

Со претставите кои носат во себе еден посериозен драмски материјал и театарско доживување случајот е поставен во поинаква форма. Овдека го немаме така нареченото отворено, директно и гласно поддржување од публиката, па тогаш многу сцени и актери во нив изгледаат поправо жално.

Барајќи ги корените на овие појави би запрашал: кое е правото на актерите да се заборавааат и да доаѓаат неподготвени или ноншалантно да се однесуваат на сцената, така што во претставите не се чувствува ниту темпо, ритам или динамика? Или, да бидеме попрецизни: кои се причините актерот да се појави на сцената неподготвен, својата улога да ја сведува на проста репродукција на текстот и ништо повеќе? Не се запазува ни елементарната професионална должност ако уметноста воопшто може да се одвива по должност.

Јас би го поткрепил ова и со детални податоци: скоро на сите претстави се доаѓа од играње шах и карти, а тоа им се случува дури и на луѓе кои играат и покрупни улоги. Се случува еден добар дел од актерите поднапиени па и напиени да излегуваат на сцена.
Која е вината овде и каде е?

Дали е во прашање самодисциплината на актерот? Дали професионалната етика треба да ја повикаме на помош? Или можеби решавањето на овие проблеми треба да го побараме на друго место?

Големо прашање е дали повисоката плата нешто може да измени, како стимул за посериозен однос спрема работата. Се сомневам дека е тука решението.

А сепак нешто мора да се менува. Започнувајќи од најангажираните на сцената до сценскиот работник се чувствува несериозниот однос и немање респект кон она што се случува на сцената. И најстрашното е што перспективи за излез од ситуацијава на повидок нема.

Се мисли дека сме голем театар, успешен театар со бројни награди и признанија . . . но зарем не се чини дека веќе спиеме на ловорики? Постигнавме нешто, и можеби едно време беше добро, но сега се чини дека сме во фаза на опаѓање, период на опуштање . . .

ОД КОДЕКСОТ

на Сојузот на здруженијата на драмските уметници на Југославија

Угледот на театарскиот уметник во општеството е углед на театарската уметност. Затоа, членот на Сојузот е обврзан да не стори ништо неморално и во приватниот живот.

* * *

Претставата е јавен чин. Секој гледач издвоил дел од времето и својот живот за гледање претстава. Членот на Сојузот можат да го спречат да не дојде на претстава само причини кои се вон моќта на неговата волја.

* * *

Глума е постоење на сцена на кое му е даден облик на уметничка вистина и смисла на борба за човечност.

* * *

Членот на Сојузот на сцената ја афирмира вистината и човечноста.

* * *

Секој гледач е свет кој треба да се освои. Секој разочаран гледач е свет кој сме го загубиле.
Затоа, членот на Сојузот треба максимално да биде подготвен за чинот на претставата.

* * *

Примарен интерес на секој театарски колектив е проба и претстава. Членот на сојузот должен е пробите и претставите да им ги претпостави на сите останати должности.

* * *

Членовите на Сојузот треба да се залагаат за негување на солидарност и другарство во процесот на творештвото и во општеството.

* * *

Членовите на Сојузот треба да негуваат полна работна и уметничка дисциплина.

* * *

Членовите на Сојузот се должни постојано да се усовршуваат во својата уметност.

* * *

Сите уметности се трудат да ја објаснат смислата на постоењето. Артистот е единствен уметник кој се обидува смислата да ја објасни со сопственото постоење. Членот на Сојузот должен е да ги чува и негува своите духовни и телесни способности како што се чува орудие, алат.

ГРОТОВСКИ ЗА „УМЕТНИЧКАТА ЕТИКА“

(Дел од интервјуто што Гротовски му го даде на Ричар Шехнер при престојот во Њујорк, 1967 година).

ШЕХНЕР: Често зборувате за „уметничката етика“. Што значи тоа да се живее уметнички живот?

ГРОТОВСКИ: Во текот на курсот не го употребив зборот „етика“, но и покрај тоа, во суштината на она што го реков постои еден етички став. Зошто не го употребив зборот „етика“? Луѓето кои зборуваат за етиката честопати сакаат на другите да им наметнат некој вид хипокризија, еден систем на гестови и однесување кој служи како етичен. Исус Христос ги поставил етичките должности, но и покрај фактот што располагал со чуда, тој не успеал да го подобри човештвото. Зошто би требало да се обнови тој напор?

Можеби би требало само да се запрашаме кои фактори ја попречуваат уметничката креативност. На пример, ако во текот на создавањето ги скриеме оние нешта кои дејствуваат во нашиот личен живот, бидете сигурни дека не ќе оствариме нешто креативно. Ние си претставуваме една нереална слика за себе си; не се изразуваме самите себе и почнуваме еден вид интелектуален или филозофски флерт — се користиме со трикови и ја оневозможуваме креативноста.

Не можеме да ги сокриеме своите лични, суштински нешта — дури и кога се во прашање гревови. Напротив, ако тие гревови се длабоко вкоренети — можеби дури и ако тоа не се гревови туку искушенија — мора да му отвориме пат на кругот на асоцијации. Творечкиот процес не се состои само во самооткривање туку и во структуирање на она откриеното.

Ако се откриеме со сите тие искушенија, — ние ги надминуваме, ги совладуваме во свеста. Во тоа е сржта на етичкиот проблем — не скривајте го она основното, без оглед дали неговата содржина е морална или неморална; нашето прво „мора" во уметноста е да се изрезиме преку потсвесните најприсни мотиви. Ризикот е исто така дел од творечката етика.

За да би створил нешто, човекот мора да ризикува неуспех во секое време. Тоа значи дека не можеме да тргнеме по стариот и познат пат. Кога за првпат ќе тргнеме по еден пат, продираме во непознатото, и тоа е свечениот процес на барањето, проучување и конфронтирање, што предизвикува посебно „зрачење" кое е резултат на спротивноста.

Оваа спротивност се состои во совладување на непознатото — а тоа непознато е само недостаток на самопознавање — како и во откривање техника за негово формирање, структуирање и препознавање. Процесот на стекнување самопознание му дава сила на човековиот труд.

Кога повторно ќе наидеме на иста содржина, и ако тргнеме по стариот пат, во нас не постои она непознато кон кое би се осврнале, а тогаш преостануваат само трикови — стереотипови, кои можат да бидат од филозофска, морална или техничка природа. Гледате, тоа не е етички проблем. Не зборувам за „големите вредности". Самоистражувањето едноставно е наше право во оваа работа, наша прва должност. Можете да го наречете етичко, но лично, повеќе сакам да го третирам како дел од техниката, бидејќи на тој начин тоа ни во кој случај не може да биде хипокритично.

Проблемот на процесот и резултатот исто така може да се смета за „етички". Додека работам — во текот на курсот или додека режирам — она што го зборувам не е никогаш објективна вистина. Било што и да речам, тоа претставува стимуланс кој на артистот му дава можност да биде креативен. Велам „насочете го вниманието кон ова", трагајте кон овој свечен и препознатлив процес. Не смеете да мислите на резултатот. Но во исто време, конечно, не можете да го игнорирате резултатот, бидејќи објективно резултатот во уметноста е решавачкиот фактор. На тој начин уметноста е нормална. Во право е оној кој постига резултат. Тоа е така, но за да би се постигнал резултат — а тука лежи парадоксот — не смеете да трагате по него. Ако го барате, го оневозможувате природниот творечки процес. Кај трагањето мозокот е оној кој дејствува; духот ги наметнува веќе познатите решенија и вие почнувате да ги искривувате нештата. Поради тоа мора да трагаме, а при тоа да не го насочиме вниманието кон резултатот. Кон што трагаме? Кои се, на пример, моите асоцијации, клучни спомени — спомени кои не ги препознавам во мислењето туку преку телесни импулси; да станеш свестен за нив, да ги совладаш, да откриеш да ли се посилни сега или во оној момент кога биле без форма? Да ли ни откриваат нешто повеќе или помалку? Ако откриваат помалку, значи дека не сме ги добро структуирале.

Човек не смее да мисли на резултатот и тој ќе дојде; ќе дојде моментот кога борбата за резултат ќе стане потполно свесна и неизбежна, а таа ќе ја ангажира целата наша духовна машинерија. Проблемот е само кога.

Тоа е моментот кога нашата жива творечка содржина е конкретно присутна. Тогаш може да се користи со духот за да би ги структуирале асоцијациите и да би го проучиле односот спрема публиката. Оние нешта кои порано беа забранети, тука се неизбежни. Секако, постојат индивидуални варијации. Постои можноста некој да започне со таа игра на духот и да ја остави за извесно време, па подоцна пак да и се врати. Ако е тоа вашиот начин, се уште не мислете на резултатот, процесот на препознавање на живата содржина.

* * *

Постои уште еден проблем кој се наречува „етика". Ако некој го формулира она што имам намера да го формулирам, смета дека тоа е мошне етично; но јас во основата на тоа открив еден сосема објективен и технички проблем. Принципот е: артистот не смее да работи за себе за да би можел себе си да се исполни. Преку продлабочување на односите со другите — преку проучување на елементите на контактот — артистот ќе го открие она што се наоѓа во него. Тој мора потполно да се предаде.

Но постои еден проблем. Пред артистот постојат две можности: 1. тој глуми за публиката, што е сосема природно кога се има предвид функцијата на театарот, а кое артистот го води кон некој види флертување-што значи дека тој глуми за себе, поради сатисфакцијата која ја има кога ќе го прифатат, сакаат и признаваат-а резултатот ќе биде нарцизам; или 2. артистот работи директно за себе. Тоа значи дека тој ги набљудува своите емоции, дека трага по богатството на своите психички состојби-а тоа е најкусиот пат кој води кон хипокризија и хистерија. Зошто хипокризија? Затоа што сите психички состојби кои се набљудуваат не живеат веќе тука, бидејќи набљудуваната емоција не е повеќе емоција. Секогаш постои притисок да се исполниме со големи емоции. Но емоциите не зависат од нашата волја. За-

почнуваме да ги имитираме емоциите во себе, а тоа е чиста хипокризија. Тогаш артистот бара нешто конкретно во себе си и најлесно му е да пронајде хистерија. Тој се крие зад хистеричните реакции — безоблични импровизации со диви гестови и крикови. И ова е нарцизам. Но ако не се глуми ни за публиката ниту за себе, што тогаш преостанува?
Тешко е да се даде одговор. Започнува да се пронаоѓаат оние сцени кои на авторот му даваат можност да го искажува својот однос со другите. Тој ги впива елементите на контактот во телото. Тој конкретно ги бара оние спомени и асоцијации кои пресудно влијаеле врз формата на контактот. Тој мора потполно да му се предаде на ова истражување. Во таа смисла истражувањето е нешто како права длабока љубов. Но не постои одговор на прашањето „љубов спрема кого"? Тоа не е љубов спрема Бога кој повеќе не делува на нашата генерација. Ниту пак е љубов спрема природата или пантеизам. Тоа се магличави мистерии. На човекот секогаш му е потребно друго човечко суштество кое ќе може совршено да го исполни и сфати. Но тоа значи да се сака Апсолутно или Идеално, да се сака некој кој не разбира, но кого вие никогаш не сте го упознале.

Да се сака некој по кого трагате. Постои тука еден прост одговор.

Едно е јасно: артистот мора да се даде себе си, а не да глуми заради себе или гледачот. Неговото истражување мора да биде насочено од него кон надворешното, но не и за надворешното.

Кога артистот почнува да работи преку контактот, кога почнува да живее во однос спрема него — не спрема партнерот на сцената туку спрема партнерот од неговата лична биографија — кога тој почнува да продира, проучувајќи ги импулсите на своето тело, во однос на овој контакт, во овој процес на размена, артистот секогаш повторно, се раѓа. После тоа тој почнува да ги користи другите артисти како заклон за својот животен партнер, тој почнува да ги проицира нештата на ликовите во пиесата. Во тоа е неговото повторно раѓање.

Најпосле, артистот го открива она што јас го нарекувам „поверлив" партнер. Тоа посебно суштество пред кое тој прави се, и пред кој игра заедно со другите ликови, а кому му ги открива своите најлични проблеми и доживувања. Тоа човечко суштество — тој „доверлив" партнер — не може да се дефинира. Но во моментот кога артистот ќе го открие тој „доверлив партнер", настанува третото, и најсилното повторно раѓање, како и јасната промена во однесувањето на артистот. Токму во текот на третото препораѓање артистот ги пронаоѓа решенијата за најтешките проблеми: како да се твори додека човекот го контролираат други, како да се твори, кога не постои сигурност на творештвото, како да се пронајде сигурноста која е неизбежна ако сакаме да се изразиме и покрај тоа што театарот е колективна креација во која не контролираат многу луѓе и во која работиме во оние часови кои ни се наметнати.

Не треба да се дефинира овој „доверлив партнер" на артистот; треба само да се каже „мораш потполно да се предадеш", и многу артисти тоа го разбираат. На секој артист му се дава прилика сам тоа да го открие, но за секого тоа е потполно различна прилика. Оваа трето препораѓање не е раѓање ниту за себе ниту за гледачот. Тоа е мошне парадоксално. Му дава на артистот најразлични можности. Човек може да помисли дека тоа е етичко, но вистински тоа раѓање е од технички карактер и покрај својата мистериозност.

ЏО ЧАЈКИН: ПРИСУСТВО НА СЦЕНАТА

(Фрагмент од делото „Присуство на артистот")
Превод: Наум Пановски

„Присуството" на сцената е особина која на некои им е дадена а на други ускратена. Историјата на театарот главно ги забележува имињата на оние артисти кои ја носеле одликата „присуство".

Споменатата особина предизвикува кај гледачот чувство дека се наоѓа крај самиот артист, без разлика на тоа во кој дел на гледалиштето се наоѓа. Оваа особина ја има Екехарт Шал од Берлинскиот ансамбл. Но, еве ги имињата на уште неколкумина различни артисти кои се одликуваат со „присуство" на сцена — Ричард Ќешлак, Ким Стенли, Рут Вајт и Глорија Фостер. Тоа не значи дека таквите глумци мора да ја имаат таа одлика и вон сцената, во други животни ситуации. „Присуството" е донекаде длабоко либидиозно препуштање кое артистот го чува само за своите безимени гледачи.

Шеговитата глума ги одразува сите оние противречности и нивои на кои им се восхитував: противречности кои се однесуваат на играњето на одреден лик, лик кој не се поклопува со природата на артистот, но е содржан во неа. Овие нивои се преплетуваат и расплету

ваат, а понекогаш се истовремено присутни. Гледајќи го Шал, почнувам да размислувам за сопствениот идентитет и неговата поврзаност со моите постапки, за сопствените постапки и нивната поврзаност со ликот кој тој го толкува. Неговата глума им нуди на гледачите на Брехтовите дела становиште од кое можат јасно да го разложат артистот во дело и просторот меѓу тој артист и неговото артистичко дејствување. Тој својот глас и своето тело ги ставил во служба на материјалот кој го има пред тоа со разбирање; тоа значи дека пред да ѝ се фрли на својата артистичка задача, тој ги проучил и прифатил основните намери на текстот. Исклучителноста на неговата глума се состои всушност во рамнотежата меѓу препуштањето и контролата, умноста и невиноста.

Сите однапред пресметани системи доведуваат до неуспех. Се губат и кршат во процесот на примената; нивната корист се забележува дури кога ќе послужат како примери за процесот кој своевремено бил значаен за некој поединец или група. Овој процес е динамичен.

Станува збор за развојниот процес кој се одвива во текот на работата. Системите се бележат само како тлоцрти и ние не можеме да се придржуваме кон нив како што, да кажеме, не се придржуваме ни кон правилата на додворувањето. Можно е, користејќи се со искуствата на другите, да се совладаат само некои најопшти упатства, но сопствената култура, чувствителност и естетска желба ќе не наведат на потполно нов вид изразување, освен во случаите кога имитираме не само туѓ процес, туку и туѓи резултати. Еден естета секогаш ќе преработува и воспоставува еден устален систем.

Непосрдено пред претставата артистот обично добива прилив на енергија, како околу него да се создава електрично поле. Станува збор за простор со повишено расположение. Ако е артистот напнат, тогаш овој вишок на енергија оди на создавање на грч, — слично на оној кога грчевито држиме куфер. Овој грч ќе се создаде не само во телото на артистот, туку и во неговиот дух.

Ова прашање на напнатост е од суштинска важност. Јас знам дека пред одредена публика се појавувам само еднаш и затоа сакам да и бидам дораснат на ситуацијата. Чувствувам дека и против својата волја морам да се напрегнувам и трудам. Чувствувам нерамнотежа меѓу она што е и она што го правам. Премногу се трудам да бидам сфатен, а тоа е веќе еден вид напнатост предизвикана од стравот дека можеби гледачите не ќе ги разберат авторовите намери се до оној момент додека јас не им ги натурам.

Артистот мора да се запознае себе си, да најде пат до себе, да се открие и да си верува самиот на себе, мора да биде во состојба да се усмери и да управува со сопствените процеси. Напнатоста го усмерува кон посебни избори, му ги ограничува можностите и му ги скратува алтернативите. Обидот не е доволен за нешто да се разбере, но не е можно ниту да не се обидуваш. Во тој смисол „обидот" е еден вид напнатост.

Ми се чини дека она што ги привлекува луѓето в театар е нелагодноста предизвикана од животните ограничувања; заради тоа ние и се обидуваме да ги измениме преку еден модел. Го прикажуваме она што го сметаме за можно во општеството, по углед на она што е можно во фантазијата. Кога театарот ќе се сведе само на она што е општествено можно, тоа значи дека го ограничуваат истите оние сили кои го ограничуваат и општеството.

ЌЕ ОСТАНАТ ВО НАШЕТО СЕЌАВАЊЕ...

Ѓоко НИКОЛОВСКИ

Спроти Новата 1978 година, во онаа еуфорична претпразнична новогодишна атмосфера, веста дека починал првенецот на кумановскиот Народен театар — Ѓоко Николовски како да немаше поширок радиус, како да допре само до одреден број приврзаници на театарската уметност. Но кога животот потече во својот вообичаен тек, кога некои весници донесоа Ин меморијам по повод смртта на овој истакнат кумановски актер и режисер, тогаш пошироко се дозна за големата загуба и за кумановската професионална драмска сцена и за македонскиот театар воопшто.

Во книгата „ТЕАТРОГРАФСКИ ПОДАТОЦИ“ за театарските игри Војдан Чернодрински во Прилеп, покрај другото стои запишано дека Ѓоко Николовски, роден во Куманово 1912 година, нештедливо и најсовесно му се предаде на театарот, дека има големи заслуги за развојот на драмскиот аматеризам во својот град и воопшто за театарскиот живот на Куманово и дека е еден од основачите на кумановскиот професионален театарски колектив. Колку тесно и неразделно е сврзано името на Ѓоко Николовски со театарскиот живот на Куманово, говори податокот дека тој со уште други тројца љубители на театарската уметност е основач на градскиот аматерски театар, кој својата прва претстава ќе ја изведе на плоштадот, односно некогашната „Тумба“ во 1944 година.

Четири години подоцна, кога театарот во Куманово започна да работи како полупрофесионален, меѓу првите професионални актери беше, пак Ѓоко Николовски. Неговиот ентузијазам како актер и режисер не спласна ни по 1954 година, кога престана со работа Народниот театар во Куманово. Тогаш тој со една група членови од расформираниот театар ја подготви комедијата „Ден за одмор“ од Катаев, со која на Републичкиот фестивал на аматерските театри во 1959 година ја освои наградата за режија. Подоцна кога одново ќе се основа Народниот театар во Куманово, Ѓоко Николовски ќе ја врши должноста директор.

Инаку, скоро и да не постои сценски проект остварен на кумановската сцена, во кој да не учествувал Ѓоко Николовски. Во најголем број случаи толкувал главни улоги, но и кога се појавувал во помали артистички партии, покажуваше еднаков професионален однос кон поставената задача. Беше необично вреден, студиозен во работата, тивок, чудесно привржан за она што го работеше. А работеше се од срце, за да умре токму од него — од срцев удар.

Да се говори, пак, за позначајните актерски остварувања на Ѓоко Николовски, значи да стане збор за еден навистина голем список од улоги. Сепак би ги издвоиле улогите на Џое од пиесата „Дождовите на професорот Џое“ од Стојановиќ, Џокер Дејли од драмата на О Кејзи — „Јунона и паунот“, Аџи Трајко во „Ленче кумановче“ од Васил Иљоски, Митке од „Коштана“ на Бора Станковиќ и други.

Ѓоко Николовски кој е добитник на наградата на Владата на Народна Република Македонија, на најзначајното признание на Куманово — 14 ноември и на наградата добиена на Театарските игри во Прилеп, е втор по ред доајен на професионалните драмски сцени во внатрешноста на нашава Република кој замина од животната и театарската сцена. Само една година пред него, скоро нечујно, да потсетиме, умре и Илија Арев, долгогодишен управник, артист и режисер на Народниот театар од Штип.

И. И.

Владимр ГРАВЧЕВСКИ

За релативно кратко време македонската актерска уметност изгуби двајца мошне истакнати творци. Не поминаа ни три месеци од смртта на еден од основачите на театарскиот живот во Куманово — Ѓоко Николовски, дојде веста дека починал Владимир Гравчевски, артист на Народниот театар во Битола кој зад себе остави повеќе од две децении плодна актерска дејност.

Владимир Гравчевски е роден во 1936 година во Велес. Во родниот град ја започна својата актерска кариера, мошне интензивно играјќи на тогашната професионална драмска сцена на титовелешкиот Народен театар. По неговото расформирање започна одисејата на овој актер по другите театри во внатрешноста на нашава република. Неколку сезони настапуваше како артист на кумановскиот Народен театар, а најбогата дејност разви во Народниот театар во Битола, за да остави посебни траги особено во работата со младите заљубеници на театарската уметност. Владимир Гравчевски наоѓаше време и можности да ја раководи младинската сцена на битолскиот Народен театар, да поставува текстови, да учествува со своите постановки на републичките аматерски смотри, да открива нови таленти, од кои не мал број го продолжија своето образование на театарските академии станувајќи денес истакнати имиња на театарските колективи во кои работат.

Артистот и режисерот Владимир Гравчевски беше еден од ретките кој исцело му беше предаден на театарот. Тој живееше за него, ја сакаше драмската сцена со една посебна љубов и страст. Посебен успех постигна во пиесите „Две кристални чаши" од Иван Раос, „Оскар" од Клод Мание, „Златниот песок" од Гавриловиќ и други. Негови две последни актерски остварувања беа улогите реализирани во пиесите „Свадбата на Мара" од Владимир Костов и „Време за пеење" од Петре Андреевски, со која требаше да настапи на годинашново Стериино позорје во Нови Сад.

На овој начин македонската актерска уметност остана без уште еден свој голем приврженик и вечен заљубеник.

Иван ИВАНОВСКИ — ЦИНКА

Во почетокот на јануари оваа година, по подолго боледување, почина долгогодишниот член на колективот на Драмскиот театар Иван Ивановски — Цинка. Се случи тоа во времето кога голем дел од неговите соработници се наоѓаа на турнеја во НР Полска, та за жал, не можеа за последен пат да се простат од него како од вонреден соработник, пријател и добар другар.

А Цинка беше токму тоа, работејќи во Театарот од неговите почетоци, придонесувајќи со својата стручност (како шеф на осветлители) за што поголем уметнички дострел на претставите на својата куќа, несебично помагајќи на сите околу него.

Како искусен театарски човек, секогаш беше свестен за техничките тешкотии кои можат да се испречат пред една претстава, и уште повеќе спремен со својата умешност и снаодливост тие тешкотии да ги совлада.

Таков беше од самото стапување на работа, таков остана и во дните кога болеста почна да го совладува. Не беа ретки случаите, и во последните денови од својот живот да намине во Театарот, па и покрај болеста да им помогне на помладите, пријателски да ги посоветува, а тоа го можеше само човек кој меѓу своите другари на работата се чувствуваше како дома.

ХРОНИКА НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Во текот на изминативе два месеци (јануари и февруари) Драмскиот театар ја одвиваше својата редовна активност на сопствената сцена во рамките на седум претстави кои на табелава што следи се изложени според бројот на изведби и посетители.

	автор и претстава	број на изведби	број на посетители
1.	Жорж Фејдо БОЛВА ВО УВО	7	2417
2.	Васил Иљовски СВАДБА	6	2306
3.	Вилијам Шекспир ХАМЛЕТ	6	1805
4.	Горан Бабиќ БАШ ЧЕЛИК	5	1668
5.	Коле Чашуле ЦРНИЛА	4	1224
6.	Георги Сталев ЦИНОТ	3	974
7.	Пол Зиндел ДЕЈСТВОТО НА ГАМА ЗРАЦИТЕ	3	414

Во овој период Театарот му укажа гостопримство на Народно позориште од Лесковац кое на 23. II. 1978 г. се претстави со комедијата „Пребирачка" од Коста Трифковиќ. Беа изведени две претстави пред 758 гледачи.

Остварувајќи ја својата традиционална политика на гостување низ Републиката, беше изведена претставата „Црнила" од Коле Чашуле на сцената на Домот на културата во Тетово, на ден 9. II. 1978 г.

Посебно е за одбележување во активноста на Театарот гостувањето во НР Полска, поточно во Краков и Варшава, за кое донесуваме информација и избор од написи и критики што излегоа во полскиот печат.

Се подготвува . . .

„ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИТЕ"

според Чарлс и Мери Лемб

драматизација: Богомил Ѓузел

режија: Коле Ангеловски

МАГБЕТ — ОБЕРОН / ЧЕВЛАР
Мите Гроздановски
ЛЕДИ МАГБЕТ — ХИПОЛИТА / ШИВАЧКА
Лилјана Велјанова
БАНКО — II ПРИВИДЕНИЕ
Симе Илиев
МАГБЕТ — II ЛОРД — III ПРИВИДЕНИЕ
Марин Бабиќ
I ЛОРД — ТЕЗЕЈ — I ПРИВИДЕНИЕ
Ацо Дуковски
РАСКАЖУВАЧ — ДАНКАН / ШИВАЧОТ
Владимир Ангеловски
РАСКАЖУВАЧ / ПЕКАР
Димче Мешковски
ЧАДОРИ ПОПРАВАМ / СПРЕТКО / — ЃАВОЛЧЕТО
Гоце Тодоровски
I ГЛАСНИК / ОСТРАЧ / ЛИЗАНДАР
Ванчо Петрушевски
II ГЛАСНИК / БЕРБЕРОТ / ДЕМЕТАР
Ненад Стојановски
I ВЕШТИЦА / ПЛЕТАЧКАТА / ТИТАНИЈА
Снежана Михајловиќ
II ВЕШТИЦА / ФРИЗЕРКАТА / ЕЛЕНА
Снежана Стамеска
III ВЕШТИЦА / ГОТВАЧКА / ХЕРМИЈА
Славица Николовска
4 БАЛЕРИНИ САМОВИЛИ
ЏУЏЕ

сценограф: ГИНТЕР КУБЕ
костимограф: ЃОРЃИ ЗДРАВЕВ
музика: ДИМИТАР МАСЕВСКИ
кореограф: КОКАН ЛАШКОВ
суфлер: РАДА ЗЛАТКОВИЌ
инспициент: ТОМЕ МОЛОВСКИ

ЗОШТО „ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ“ И ШТО СО НЕГО?

пишува

Коле АНГЕЛОВСКИ

1823 година Чарлс и Мери Лемб, брат и сестра, побудени од огромниот интерес, што во тоа време владеел за делата на Шекспир, прават една збирка на приказни инспирирана од Шекспировите драми. Книгата „Шекспир во приказни“ содржи 20 драми раскажани на едноставен, секому пристапен, извонредно поетичен начин. Од првата верзија до денес, книгата е печатена во многу изданија, во Југославија 9, а на македонски не е преведена.

И токму оваа книга ми беше инспирација за представата „Шекспир во приказни“. Појдов од тоа дека Шекспир многу малку или речиси воопшто не е игран за деца, дека тој, поради својот сепак тежок мисловен начин на пишување, бил привилегија на возрасните. Размислував како да се поедностави, како неговите поетски и мисловни метафори да станат блиски до размислувањето и психологијата на децата. и тоа го најдов во „Шекспир во приказни“.

Како појдовна точка, основ на представата, го зедов „Сонот на летната ноќ“, кој по својата бајковитост, богатство на слики и фантазија, би можел и во оригиналот да биде представа за деца, но тоа не ми беше цел. Во „Сонот“ постои група на мајстори, занаетчии. која припрема представа и токму овие мајстори ги зедов за водители, двигатели на дејството на нашата представа. Тоа е една патувачка трупа на мајстори — артисти која патува од место на место и дава представи. Нивната програма во оваа прилика е составена од две Шекспирови дела „Магбет“ и „Сон на летната ноќ“.

Зошто „Магбет“ и „Сон“?!
Од неколку причини.

Главната идеја на целокупната представа е во судирот на доброто и злото, а „Магбет“ и „Сонот“ ми се чини дека претставуваат идеален спој за тоа. „Магбет“ каде злото е доведено до кулминација и „Сонот“ каде добрината и убавината е распеана до поезија. Тоа е една од причините.

Второ, атрактивноста на двете представи. Акција, интересни ликови, борби, волшебства, пророштва, убави слики, богати костими, музика и песни ми се чини дека ќе придонесат да нашата представа биде атрактивно четиво за секој гледач.

Трето, пристапот кон овие два текста. Представата ја играат мајстори — занаетчии и во нивниот однос и начинот на играње има многу сличности со наивното сликарство. Богатството на имагинација, боја, композиција, детаљи, ќе го оправда постоењето на овие два текста. Ова ќе се обидеме нарочито да го истакнеме во склопот на играта на актерите, сценографијата и костимите.

Адаптацијата на текстот ја направи Богомил Ѓузел користејќи ги „Шекспировите приказни“ на Лемб и оригиналните текстови на Шекспир.

И на крајот ако некој сепак со незадоволство ја прими оваа сказна за самовилите и нивните шеги, нека си помисли дека можеби заспал за време на представата и сонувал, па дека ова што се случуваше на сцена му се причинило на сон. Сепак да се надеваме дека ниеден наш гледач нема да се налути од оној волшебно невин сон на најкусата летна ноќ.

ПОЛСКИОТ ПЕЧАТ ЗА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР

Од 5 до 16 јануари Драмскиот театар го изведе своето гостување во НР Полска. Притоа ги посети Краков и Варшава каде што беа изведени претставите: „Јане Задрогаз“ од Горан Стефановски во режија на Слободан Унковски и „Црнила“ од Коле Чашуле во режија на Љубиша Геогриевски.

Поточно, во Краков, на сцената на театарот „Багатела“, беа изведени „Црнила“ пред 473 гледачи, додека „Јане Задрогаз“ се играше два пати пред вкупно 927 гледачи. Во Варшава, на сцената на „Театар нови“, се прикажа „Јане Задрогаз“ пред 517 гледачи.

Гостувањето на нашиот Театар наиде на топол и мошне широк одзив во полскиот печат. Не оптеретувајќи го читателот со сиот информативен материјал кој беше објавен по повод

гостувањето, донесуваме само мал избор од написи и критички белешки што беа објавени во тамошниот печат, а на извесен начин ги квалификуваат нашите претстави.

„ГАЗЕТА", Краков, 11. I. 1978 г.

. . . Вратите на Драмскиот театар во Скопје биле секогаш и ќе бидат отворени за талентираните артисти, дебитантите и за сите оние кои сакаат да внесат свој придонес за развитокот на театарот.

За тоа имавме можност да се увериме кога во театарот „Багатела" ги гледавме двете претстави: „Црнила" од Коле Чашуле (во режија на Љуб иша Георгиевски) и „Јане Задрогаз" од Горан Стефановски (во режија на Слободан Унковски).
Претставите беа срдечно примени од страна на краковската публика . . .

„ЕХО", Краков, 11. I. 1978 г.

. . . На сцената на театарот „Багатела" македонските артисти прикажаа две претстави многу срдечно и топло примени од краковската публика: „Јане Задрогаз" од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски и „Црнила" од Коле Чашуле, во режија на Љубиша Георгиевски. И двете претстави се од македонски автори и му припаѓаат на она струење на репертоарот кој претпоставува интересна, современа домашна драмска литература . . .

„ТРИБУНА ЛУДУ", Варшава, 20. I. 1978 г.

Горан Стефановски
(роден 1952 год.) чија што претства „ Јане Задрогаз" Драмскиот театар од Скопје ја презентираше во Варшава, посегна по старите народни преданија, верувања и обреди, опфаќајќи ги во својата фабула легендата за Змејот и „лошата" кралица која го угнетува народот. При тоа тој употреби оригинална конструкција — ја воведе на сцена личноста на Марко Цепенков, народниот собирач на басни и легенди од XIX век, кој ги претставува и интерпретира судбините на јунаците, ја отвора и ја завршува драмата .На авторот му успеа да ја поврзе сликовитоста на басните и ирационалноста на темата со реализмот на сликата на средината и извлекувањето на нивната народна совест. На тој начин го подвлекол личниот однос кон стариот мит — го интерпретира од позиција на искуството од историјата и современото знаење за револуционерните општествени преобразби.

Претставата режирана од младиот југословенски режисер Слободан Унковски многу успешно ја доловува атмосферата. Еднаш тоа е безгрижната игра на артистите во изведбата на народниот пазарен спектал. А во некои моменти, кога станува збор за човечките страдања и сликите од народните одредби, расте температурата на претставата. Таа промена на расположенијата беше прилика за артитстите да ги презентираат своите занатски можности и талентот. При оваа сликовита претстава недостасуваше тоа што организаторите не се погрижиле полскиот текст да биде симултано преведуван, со што би им се овозможило на гледачите да ги оценат вредностите на живиот дијалог и да вникнат во метафоричната смисла, кои се поинакви од нашата традиција и историски извори.

ЕВА ЌЕЛАК

„ЖИЧЕ ВАРШАВИ", Варшава, 25. I. 1978 г.

Стефановски и Унковски ја базираа својата театарска креација врз основа на етнографски материјали и биографијата на многузаслужниот македонски собирач — Марко Цепенков.

Тие го искористиле собраниот материјал од него низ долги години, во вид на народни песни, соништа, верувања. Од нив тие конструирале драма за македонскиот народ и Змејот кој го загрозува, за Царицата, нејзините тројца изродени синови и на крај за Јане Задрогаз (како кај нас „Будакиот Јаш") кој е носител на народните мудрости и многувековните искуства на народот. Тој по многу перипетии го победува Змејот и Царицата која се беше договорила со него, носејќи му спас на народот.

Поетиката на сонот, басните и фолклорот ја прави таа претстава неповторлива креација, мудра и многузначајна. И притоа, мошне современа во својот инсцениран лик. Жално е што јазичната бариера не дозволи таа претстава да се прочита на полн и подлабок начин. Но, да не губиме надеж, можеби некој од нашите театри ќе се заинтересира некогаш поблиску за македонските инсценаторски постигања и ќе ги пренесе во својот репертоар.

„СТУДЕНТ", Краков, 26. I. 1978 г.

Драмата е заснована врз народни мотиви и со осет избрани етнографско-филозофски материјали. Така, на сцената гледаме разнобоен мозаик, народни обичаи, легенди, поговорки итн. Интересната сценографија, музиката и песните ја направија оваа претстава вонредно лесно читлива за полскиот гледач.

„Црнила" пак, во режија на Љубиша Георгиевски е општествена, политичка драма која истовремено тежнее да создаде универзална слика на функционирањето на тероризмот.

Претставата е мошне, оштра, полна со експресија, предадена во динамично темпо кое постојано му го апсорбира вниманието на гледачот.

М. Н.